Ford Madox Brown : le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester
1878-1893

Enora Le Pocreau[1]

« Le peintre muraliste n'est pas seulement un peintre, mais un poète, un historien, un dramaturge, un philosophe[2]»

Dans le cycle des fresques de l'Hôtel de ville de Manchester, couronnant l'apogée de sa carrière, Ford Madox Brown voyait, plus qu'un nouveau défi, une opportunité de renouveler son art. En 1877 l'architecte Alfred Waterhouse, construit l'Hôtel de ville de Manchester dans le pur style *Gothic revival*. Par ce bâtiment public monumental, Manchester cherche à affirmer sa place de cité riche, indépendante et influente. Manchester fut l'un des berceaux de la révolution industrielle qui caractérise les années de règne de la reine Victoria, de 1837 à 1901. Pendant les premières années de son règne, le Royaume-Uni a connu une évolution accélérée par rapport aux autres grandes puissances européennes, durant le dernier quart du XIX^{e} siècle, l'économie du Lancashire est pourtant encore essentiellement fondée sur l'industrie textile. A partir de 1870 et jusqu'à la mort de la reine Victoria en 1901, l'Empire sort progressivement d'un long cycle de croissance pour entrer dans un nouveau cycle de récession. Ce climat incertain entraîne la contestation des hiérarchies traditionnelles et des structures sociales. Les grandes villes de province connaissent une explosion démographique; ce nouveau paysage industriel est alors peuplé pour les trois quarts de citadins.

Dès l'inauguration de l'Hôtel de ville de Manchester, un concours est lancé pour la réalisation de douze peintures murales dans le Great Hall, un lieu de conférences et de réceptions, mais aussi de récitals, équipé d'un orgue. Bien qu'il n'ait pas d'attaches particulières avec la ville de Manchester, Ford Madox Brown, qui a désespérément besoin de travail, se porte candidat dès

---

[1] Etudiante en Master Histoire de l'art, Paris I, Panthéon-Sorbonne.
Enora Le Pocreau, « Nico Vascellari, Nest » *Fiac hors les murs, Paris, octobre 2011, online.*
Enora Le Pocreau, « Ford Madox Brown : le cycle des peintures murales de l'Hôtel de ville de Manchester, 1878-1893 » *Mémoire de Master I, Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2012-2013.*
Enora Le Pocreau, « -De la guerre à la paix- Sir Frank Brangwyn, The British Empire Panels, 1924-1933 » *Mémoire de Master II, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013-2014.*

[2] « The mural painter is not only a painter, but a poet, historian, dramatist, philosopher » *cit in,* Walter Crane,« Of decorative painting and Desing » *Art and Crafts essays, Art and Craft Exhibition Society,* 1893, n.p.

qu'apparaît la possibilité d'obtenir une commande publique. En 1878, à l'issue du concours, Ford Madox Brown et Frederick Shields, un artiste de Manchester, obtiennent enfin la commande. Le comité en charge de la décoration, composé de l'architecte Alfred Waterhouse et d'importants notables de la ville membres du *council*, confie à chacun des deux artistes la réalisation de six fresques sur l'histoire de la ville de Manchester, par déférence envers son ami Ford Madox Brown, Fredercik Shields se retire rapidement du projet, laissant Brown seul face à l'ampleur de la tâche. Les années 1850, au cours desquelles il réalise ses plus grands chefs-d'œuvre *Work*[3] et *The Last of England*[4] considérées aujourd'hui comme sa période faste, sont désormais loin derrière lui. Selon l'historien de l'art Julian Treuherz dès 1875, il se trouve « dans une période de labeur et de pauvreté[5]». La majorité des auteurs, concentrent leur étude sur la période de l'apogée de la carrière de l'artiste et considèrent univoquement Ford Madox Brown comme un artiste Préraphaélite, pour les besoins de leur propos, ils délaissent les fresques qui ne répondent pas à cette esthétique. Si le cycle de l'Hôtel de ville de Manchester à suscité si peu d'intérêt dans la communauté scientifique, comparativement aux autres peintures de Ford Madox Brown, c'est peut-être du fait de leur difficulté d'accessibilité et de visibilité, mais aussi parce que grand nombre d'auteurs se concentrent sur l'étude des productions de Ford Madox Brown entre 1850 et 1860. Les fresques de l'Hôtel de ville de Manchester ont en effet été traitées de manière souvent partielle. Il semble donc aujourd'hui pertinent d'adopter une approche globale sur ce cycle et ses conditions de réalisation. Le regard se portera sur les interactions entre les douze peintures murales, et non pas sur une lecture individuelle de chaque fresque, l'objectif étant de les saisir comme un tout. Cette approche globalisante nous invite à analyser la façon dont l'artiste a conçu le programme et quelle vision de l'histoire, du monde et de la société, il veut transmettre par le choix de ses sujets.

[3]Ford Madone Brown, *Work,* huile sur toile, 137 x 197, 1852-65, Manchester City Galleries.

[4]Ford Madox Brown, *The Last Of England,* huile sur toile, 82 x 75, 1855, Birmingham Art Museums and Art Gallery.

[5] *Cit in,* TREUHERZ, Julian, *Ford Madox Brown: Pre-Raphaelite Pioneer,* Manchester Art Gallery, London, 2011, p 47.

L'obtention de cette commande est un accomplissement pour Ford Madox Brown, qui a recherché toute sa vie à s'auréoler du prestige que revêt une commande publique[6]. Elle représente également un défi technique pour lui car c'est la première fois qu'il utilise les procédés spécifiques à la peinture murale. L'artiste a choisi ses sujets au sein d'une liste de 250 épisodes marquants de l'histoire de la ville, composée par Joseph Thompson, un riche marchand de Manchester membre du *Council*. Il a pour ambition, par le choix de ces événements, d'inspirer aux Mancunien la fierté du passé de leur région. L'influent membre du council Jospeh Thompson déclare dans une note à Charles Rowley, « dans ce monde des affaires ternes qui est le nôtre, je suis désireux d'enseigner aux habitants que Manchester a une histoire dont ils peuvent être fiers[7]», le comité en charge de la décoration veut réécrire l'histoire de Manchester pour lui donner une image plus noble, comme il est possible de la constater plus largement à travers des autres lettres et les comptes-rendus de réunions, aujourd'hui conservés dans les archives de la ville[8.]

Durant le XIX[e] siècle, dans l'Europe entière, les grandes villes de province affirment leur importance et leur prospérité, à travers d'ambitieux programmes d'embellissement. Les sujets qu'elles imposent aux artistes font l'éloge de leur localité et de la Nation. Rapidement, une rivalité entre les grandes villes industrielles anglaises se développe ; proches géographiquement les unes des autres, elles tentent d'affirmer leur singularité par des moyens divers. A Manchester les notables de la ville, regroupés au sein du *council,* sont donc en quête, avec la commande faite à Ford Madox Brown, d'une auto-justification historique de la supériorité de la ville. La première ébauche de programme établi par Ford Madox Brown et Frederick Shields est acceptée par le comité en charge de la décoration en 1878. Cependant, le cycle subira de nombreux ajustements jusqu'à la réalisation de la dernière peinture en 1893. Plusieurs grandes thématiques sont abordées dans ces fresques : la religion, la science, l'éducation, les progrès technologiques et mécaniques ainsi que la bravoure des habitants de Manchester.

---

[6] Il est fortement marqué par son échec au concours des fresques du Westminster Hall, lancé par le Prince Albert en 1843.

[7] «in this dull business world of ours I am most anxious to teach the people that Manchester had a history of which they might be proud» *cit in Joseph Thompson, note à Charles Rowley, 25 décembre 1876,* John Roylands Library Manchester.

[8] *The Manchester Town Hall murals,* dossier n° 85: 1939 – 1963, Manchester Archives.

En l'absence d'une réelle école de peinture murale anglaise, les Allemands, les Belges et les Français sont devenus les modèles à suivre pour les peintres de fresques anglais. La peinture de fresques historiques est en effet délaissée en Angleterre après l'échec du dernier grand concours national pour les fresques du Westminster Hall, lancé par le Prince Albert en 1843. Alfred Waterhouse avait d'ailleurs pensé à employer un peintre muraliste belge avant que le comité lui intime l'ordre de choisir un artiste national. Comment Ford Madox Brown cherche-t-il alors à partir de ce cycle de l'Hôtel de ville de Manchester, à créer un art de la fresque typiquement anglais? En tant que premier artiste à réaliser seul un projet d'une telle ampleur en Angleterre, il semble en effet avoir l'ambition de se placer comme le fondateur de l'école de peinture murale anglaise. Considérer ces peintures murales dans la continuité de ses œuvres préraphaélites, serait trop réducteur et ne permettrait pas d'envisager l'œuvre étudiée dans toutes ses dimensions : l'ambition de l'œuvre dépasse son inscription dans un courant spécifique dont il est nécessaire ici, de se départir.

Voir Le Présent À Travers Le Passé : les trois piliers de la société Victorienne abordés dans le cycle.

A l'aube du XIX^{e} siècle, la société victorienne est toujours régie par trois grands axes: l'héritage chrétien, le progrès des techniques et particulièrement à Manchester l'essor de l'industrie textile. Ces fondements solides marquent tous les aspects de la vie d'une société contrastée entre les valeurs du passé, prônées par la religion, et les valeurs nouvelles de progrès, de découverte et de libre échange. Cette société, profondément empreinte de religion, reste conservatrice et moralisatrice.

L'héritage chrétien : image de la fondation d'un empire

Après 1876 et l'aquarelle du *Souper à Emmaüs*[9], Ford Madox Brown ne produira des images à sujet religieux que dans le cadre des fresques de l'Hôtel de Ville. La religion anglicane est religion d'Etat depuis Henry VIII au XVI^{e} siècle, mais au XIX^{e} siècle les religions non-conformistes se développent, ce qui affaiblit les anglicans. Les fondements renouvelées de cette société restent fébriles ; l'Etat va donc puiser dans un passé commun afin de préserver l'unité de la nation, réaffirmant l'importance du socle religieux. Dans la première partie du cycle, Ford Madox Brown présente une lecture linéaire de l'histoire ancrée

[9] Ford Madox Brown, *Supper at Emmaus,* aquarelle, collection privé, 1876.

dans la tradition, à la recherche d'une genèse qui serait commune à tous les anglais. Le recensement religieux organisé en 1851 permet d'observer une déchristianisation de la classe ouvrière. Ce recensement amena les conservateurs à mener une lutte contre l'incroyance et l'irréligion. Dans ce contexte historique, la position de Ford Madox Brown face à la religion reste complexe et indéfinie, comme le souligne en 1847 Dante Gabrielle Rossetti : « Quand je l'ai connu il n'était ni protestant ni catholique[10] » ; c'est d'ailleurs sans cérémonie religieuse qu'il fut enterré le 6 octobre 1893 à Londres.

Ford Madox Brown, dans le premier tableau du cycle, *The Romans Bulding a Fort at Mancenion {fig1},* évoque la présence des troupes romaines, qui sont à l'origine de la fondation de la ville de Manchester. Le campement romain est présenté comme le tout premier peuplement de la région : selon l'artiste, il n'y aurait donc pas eu de civilisation avant les Romains. *The Baptism of Edwin {fig.1},* la seconde fresque du cycle, est intimement liée à la précédente. Elle illustre l'introduction de la chrétienté et la persévérance des « rites » romains. Ford Madox Brown, qui répond à une commande publique, se voit dans l'obligation de travailler rapidement et à moindre coût ; il a donc tendance à réutiliser certaines figures et compositions déjà produites. C'est le cas de la partie gauche de la fresque représentant le baptême d'Edwin. En effet, il semblerait que pour la réaliser, l'artiste se fonde sur le carton réalisé en 1864 pour les vitraux de l'église Saint Oswald, *The Baptism of Saint Oswald à Durham*[11]. Ford Madox Brown représente la conversion d'un chef païen au christianisme dans le but de célébrer la foi chrétienne. Edwin était un roi puissant, à la tête d'un royaume qui incluait la région de l'actuelle de Manchester. Edwin épousa Ethelberga, la fille du roi chrétien de Kent ; lors du mariage, il était stipulé que la reine aurait le droit de continuer à pratiquer sa religion, il est alors possible qu'elle ait ensuite poussé son époux à se convertir au christianisme. Les écrits de Bede le Vénérable attestent qu'Edwin fut baptisé par

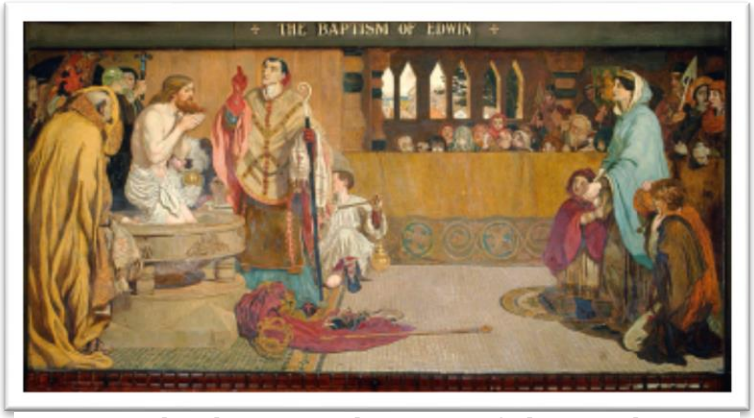

Figure 1. Ford Madox Brown, *The Baptism of Edwin*, Gambier Parry, 146x318, 1879, Hôtel de Ville de Manchester.

[10] ROSSETTI William Michael, *Preraphaelite Diaries and Letters,* Hurst & Blackette limited, London, 1900, p. 55.

[11] Ford Madox Brown, *The Baptism of Saint Oswald,* huile sur carton, 56 x 51, 1864, Lady Lever Art art Gallery, Liverpool.

l'évêque Paulinus en 627. Ce personnage est présent dans le tableau à la gauche d'Edwin, vêtu de somptueux habits de cérémonie. Il semblerait, à l'instar de la conversion de Clovis, que le baptême du roi soit à l'origine d'une vague de conversions au sein de la population. Sujet singulier au XIX^{e} siècle, le Baptême d'Edwin a en effet été peu évoqué dans a peinture anglaise.

Figure 2. Ford Madox Brown, *Jesus Washing Peter's Feet*, huile sur toile, 116x132, 1857-58, Tate, Londres.

Ford Madox Brown établit donc un parallèle entre Edwin, le premier roi chrétien anglais, et Clovis, «the *first christian King of France*[12]», en s'inspirant de la composition des représentations médiévales du baptême de ce dernier. Edwin est représenté humble, torse nu, il a déposé tous ses attributs de roi au pied du bassin, y compris sa couronne, contrairement à Clovis qui, dans la plupart des œuvres, reste couronné lors de son baptême. Ford Madox Brown semble également conférer un rôle christique à Edwin : celui-ci, vêtu d'un périzonium, la musculature développée, la longue barbe rousse et le dos courbé en signe de soumission, nous renvoie à l'image du Christ dans le tableau de 1851-1856, *Jesus Washing Peter's Feet {fig.2}*. La persistance de l'héritage romain est subtilement évoquée dans certains détails de la fresque : le sol est composé d'une mosaïque romaine faite d'entrelacs et de médaillons. Dans le fond, à travers les fenêtres angulaires de type saxon, on perçoit également les restes d'un temple romain. Le peintre met en avant les fondations romaines sur lesquelles la petite église en bois est construite, faisant ainsi écho à l'Eglise anglaise du XIX^{e}, elle aussi bâtie sur des fondations romaines.

[12] BROWN Ford Madox, *Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall,* ed. Henry Blacklock&co, Manchester, 1893, p. 4.

The Trial of Wyclif {fig.3} est la cinquième fresque et le second sujet religieux traité par Ford Madox Brown dans le Great Hall. Le sujet est d'importance nationale car à travers cet épisode, l'artiste illustre le début d'une pensée religieuse indépendante en Angleterre, précurseur de la Réforme protestante. En effet, Wyclif affirme qu'il existe une relation directe entre les hommes et Dieu sans l'intermédiaire du clergé, ce qui contredit le dogme prôné par l'Eglise catholique romaine. Dès 1380, John Wyclif et ses disciples traversent l'Angleterre afin de diffuser sa pensée religieuse. L'Eglise l'accuse alors de perturber l'ordre social : en 1382, le tribunal ecclésiastique dirigé par l'archevêque de Canterbury condamne Wyclif comme hérétique. Ce personnage historique avait déjà donné lieu à un tableau [13] de la part de Ford Madox Brown : Wyclif y était représenté comme le premier traducteur de la Bible en langue vulgaire. Cependant, il ne s'agit pas cette fois d'un recyclage des images, car Ford Madox Brown représente le moment le plus dramatique et le plus marquant de l'histoire de Wyclif : son procès. La composition de la fresque est beaucoup plus tourmentée que celle de l'œuvre précédente : la division de l'espace en deux montre clairement l'opposition entre deux camps, symbole d'une pensée pré-protestante et premier pas vers un détachement avec la papauté. Ford Madox Brown se doit cependant de rattacher cet épisode à l'histoire de la région de Manchester : le personnage de John of Gaunt, le premier duc de Lancaster, grand soutien de Wyclif et fils de Edward III, est placé au centre de la composition, défendant avec passion Wyclif. Ce personnage central est donc le vecteur du lien qui unit la région du Lancashire aux grands événements nationaux.

Figure 3. Ford Madox Brown, *The Trial of Wyclif*, Gambier Parry, 146 x 318, 1879, Hôtel de Ville de Manchester.

En Grande Bretagne la peinture murale s'est essentiellement développée au sein de l'Eglise chrétienne, les fresques de la crypte de la cathédrale de Canterbury datant du XII^{e} siècle, en sont un des plus anciens témoignages. Ford Madox Brown s'essaye donc à l'exercice difficile de produire une peinture murale religieuse destinée à un lieu public et non à une église. Les sujets religieux sont ainsi traités selon une approche plus historique que mystique. Les changements sociétaux et religieux que connaît cette période de la fin du XIX^{e} siècle,

[13] Ford Madox Brown, *Wycliffe Reading his Translation of the Bible to John of Gaunt in the Presence of Chaucer and Gower,* 1847-1848, huile sur toile, Bradford Art Galleries.

entraînent instabilité et anxiété au sein de la population. Avec la première partie du cycle, l'artiste offre ainsi une base solide et rassurante aux habitants de Manchester.

Le progrès scientifique et technique : image de la grandeur de l'Angleterre

La méfiance de l'Eglise à l'égard du progrès scientifique qui bouleverse les certitudes jusque-là établies, entraîne un divorce entre la science et la religion ; pourtant, dans le cycle, Brown se doit de faire cohabiter ces deux entités sans tensions. Avec quatre fresques sur douze, le progrès scientifique et technique est le thème le plus traité. Cette prédominance n'est pas surprenante car la richesse de Manchester et de la région du Lancashire à l'époque victorienne est essentiellement fondée sur l'industrie et dépend de l'évolution de la science et des technologies. Dans le cycle de l'Hôtel de Ville, Ford Madox Brown cherche à démontrer une évolution dans les innovations : il ne se focalise pas sur le XIX^{e}, mais souligne de façon chronologique, à partir du XVII^{e} siècle, l'avancée des découvertes. Les sujets choisis sont variés : ils vont de l'astronomie à la construction de nouveaux axes de transport.

Figure 4. Ford Madox Brown, *Crabtree Watching the Transit of Venus,* Gambier Parry, 146 x 318, 1882-83, Hôtel de Ville de Manchester.

L'aspect artisanal de la découverte astronomique est mis en avant par Ford Madox Brown dans la fresque intitulée *Crabtree watching the Transit Of Venus {fig.4}.* Crabtree, marchand de tissus et passionné d'astronomie, créa lui-même un écran de projection dans le grenier de sa boutique de Salford afin d'observer le déplacement de Vénus autour du Soleil. La lumière est l'élément central de la scène : le rayon lumineux provenant de l'installation structure toute la composition. Ford Madox Brown met l'accent sur l'excitation de la découverte : l'astronome n'a même pas eu le temps de fermer sa robe de chambre, captivé par ce qu'il peut contempler sur sa table d'observation. C'est l'image d'un homme ordinaire, dans son intérieur. Le seul sujet illustrant le XIX^{e} siècle est celui du chercheur John Dalton[14], professeur de l'Owens College à Manchester, représenté dans la fresque *Dalton Colleting Marsh Fire Gas {fig5}.* Tout comme Crabtree au XVII^{e} siècle, Ford Madox Brown

[14] John Dalton est plus connu pour la création du terme de ''daltonisme,'' lui même atteint de ce problème de perception des couleurs.

insiste sur les moyens rudimentaires utilisés par Dalton : un bâton et un pot en verre sont les seuls éléments nécessaires pour capturer les bulles de gaz. La figure de John Dalton n'est pas idéalisée ; cependant, Ford Madox Brown a une haute estime de sa contribution à l'évolution de la science moderne : « Dans un premier temps, la grande invention de Dalton a peiné à se faire reconnaître, sort habituel de toute innovation dans une Angleterre conservatrice[15]». Il souligne la simplicité de ce procédé pour mieux faire la démonstration du génie du savant, capable de réaliser une grande découverte malgré une grande économie de moyens. La société victorienne, fondée sur l'innovation et la modernité, n'en reste pas moins conservatrice et John Dalton a dû se battre durant des années pour faire reconnaître la valeur de ses découvertes : il est le symbole de la persévérance et de la lutte de la science contre l'obscurantisme.

Figure 5. Ford Madox Brown, *Dalton Collecting Mash Fire Gas*, Gambier Parry, 146 x 318, 1886-87, Hôtel de Ville de Manchester.

Les épisodes présentent différents niveaux de lecture et ne doivent pas être perçus de manière univoque. La confrontation entre les fresques représentant *John Kay, Inventor of the Fly Shuttle* et *The Establisement of Flemish Weavers in Manchester*, représentant la mise en place de l'hégémonie du coton dans le Lancashire ainsi que les échanges de savoir entre les populations, en constitue un exemple significatif.

La fresque de *John Kay, Inventor of the Fly Shuttle {fig.6}* est située en face de celle représentant les tisserands flamands, elle figure l'inventeur John Kay contraint de fuir enroulé dans une couverture, face à la révolte des ouvriers des usines de coton qui risquent de perdre leur emploi à cause de son invention. Ce sujet introduit l'idée de la «révolution» industrielle au sens propre comme au figuré. Pour Ford Madox Brown, les bouleversements liés à l'industrie débutent donc bien avant le XIX^{e} siècle (l'épisode se déroule en 1753). Avant l'invention de Kay, un grand nombre de personnes était nécessaire pour faire fonctionner un métier à tisser. Or la « navette volante» permet de faire fonctionner un métier à tisser avec un seul homme. La réduction du nombre de personnes dans les usines de coton a évidemment

[15] « Dalton's Great Invention met with slow recognition at first, as usual in conservative England »cit *in,* BROWN Ford *Madox, Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall,* ed. Henry Blacklock&co, Manchester, 1893, p. 14.

conduit à un grand nombre de licenciements qui ont engendré des émeutes. L'opposition entre l'artisanat et l'industrie est concentrée dans l'importance que l'artiste donne aux bras et aux mains au sein de la composition : ils s'entrelacent et se contorsionnent, créant les liens entre les différents personnages. Le choix de la disposition des sujets dans le Great Hall induit une confrontation avec la scène des tisserands flamands : il oppose deux époques et deux manières de travailler le coton. La première fresque est calme et sereine, lumineuse : le peintre symbolise par le printemps une époque lointaine où tout était encore manuel et artisanal. Dans la seconde, la population est déchaînée : le métier à tisser devient l'objet de la discorde, tandis que dans l'arrière-plan automnal les feuilles des arbres tombent.

Figure 6. Ford Madox Brown, *John Kay. Inventor of the Fly Shuttle*, huile sur toile marouflée, 146 x 318, 1882-83, Hôtel de Ville de Manchester.

Ford Madox Brown cherche alors démontrer que le progrès technique améliore les conditions et réduit le temps de travail, mais aussi qu'il entraîne chômage et mécontentement de la population. Ces fresques sont également témoin de la naissance à la fin du XIX^{e} d'une conscience et d'une admiration pour les métiers d'autrefois ; nostalgique d'un passé lointain où tout était réalisé à la main. Ford Madox Brown sait que la grandeur de la ville de Manchester est intiment liée à sa capacité d'adaptation rapide aux innovations techniques et technologiques. Manchester est au cœur de tous les changements, c'est un lieu symbolique de la « révolution industrielle ». La recherche appliquée et les innovations mécaniques sont à la base d'une industrie florissante qui permettra au Royaume-Uni de dominer économiquement le monde. En outre, Ford Madox Brown se fait le porte-parole de l'image d'une Angleterre en perpétuel mouvement, à la pointe dans tous les domaines. Cependant, la lecture du progrès n'y est pas pour autant totalement unilatérale: il porte un regard critique sur celui-ci et inscrit les évolutions dans la durée. Une importance plus grande est donnée aux découvertes scientifiques, qui semblent être mieux valorisées que les inventions techniques.

Le commerce : image de la prospérité

Le terme de « *Cottonpolis* » (ville du coton) est souvent utilisé par les historiens anglais pour qualifier la ville de Manchester au XIX^{e}. Cette caractéristique est un fil conducteur tout au long du cycle : on la retrouve dans le soin apporté aux vêtements des

personnages, la recherche des drapés et les couleurs flamboyantes des tissus. L'épisode de « Crabtree » en est significatif : les motifs complexes de sa robe de chambre témoignent de cette recherche de mise en valeur des cotonnades produites dans la région, tout comme les étoffes de différentes couleurs rangées dans l'armoire.

L'épisode des tisserands flamands fait remonter la prospérité et la vitalité commerciale de la ville aux environs de 1365. Pour Ford Madox Brown, « Ce sujet commémore le début de la suprématie du Lancashire dans l'industrie textile[16]» : il affirme que la ville est « leader » dans la production de coton depuis le Moyen-Age. Les habitants de Manchester se doivent donc d'être fiers de leurs savoir-faire ancestraux qui leur permettront plusieurs siècles plus tard, grâce aux évolutions de la technique, de produire un coton de qualité en grande quantité. Après avoir vanté le savoir-faire et la qualité de la production mancunienne, Ford Madox Brown montre la confiance que l'on peut accorder aux marchands de Manchester, une image de l'intégrité commerciale de la ville. La fresque *The Proclamation Regarding Weight And Measures {fig.7}*, illustre la première régulation du commerce, à la droite de la composition, un crieur de rue annonce aux habitants qu'un nouvel édit les oblige à envoyer leurs poids et mesures un jour précis pour être testés, afin de vérifier qu'il n'y a pas de fraude. Manchester met donc en place dès le XVI^{e} siècle un programme éthique de moralisation de son commerce. Ford Madox Brown sait que le commerce est la première source de la richesse et de la prospérité de Manchester. Face à la grande dépression qui se fait ressentir des 1880[17] il rappelle aux visiteurs du Great Hall, les spécificités de la production mancunienne, les savoir-faire, la qualité de la production, l'intégrité commerciale de la ville et la capacité à importer et exporter.

Figure 7. Ford Madox Brown, *The Proclamation Regarding Weight And Mesures*, Gambier Parry, 146 x 318, 1884, Hôtel de Ville de Manchester.

Pour illustrer, dans une période de contestation des hiérarchies, la continuité et la stabilité des axes de développement de la ville de Manchester, Ford Madox Brown et les membres du

[16] BROWN Ford Madox, *Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall,* ed. Henry Blacklock&co, Manchester, 1893, p. 7.

[17] JUMEAU Alain, *L'Angleterre victorienne : Documents de civilisation britannique au XIXe siècle*, Paris, Puf, 2001, p. 32.

comité choisissent de traiter les thèmes du libre échange, de la religion, du progrès et du commerce. Ford Madox Brown regarde le passé avec les préoccupations et les valeurs d'un homme de son temps : il estime que les grands piliers sur lesquels repose la société victorienne contribuent à l'ordre social. Classer les épisodes de façon thématique nous permet de comprendre la construction interne du cycle. Certains thèmes sont minoritaires, comme l'éducation, sujet d'une unique fresque intitulée *Cheetham Life Dream*[18], tandis que les batailles et les victoires, qui auraient fait l'objet d'un traitement plus important au siècle précédent, sont réduites à seulement deux fresques.

Une hagiographie Mancunienne

La mise en place d'une histoire idéalisée dans le cycle des peintures de l'Hôtel de ville, œuvre pour la constitution d'une nouvelle identité mancunienne en phase avec son époque. En idéalisant le passé, Ford Madox Brown répond aux attentes des « *Manchester Men* » dans le processus de légitimation de leur statut social.

Figure 8. William Wylde, *Manchester from Kersal Moor,* aquarelle, 31x 49, 1852, Royal Collection Trust, Victoria & Albert Museum.

L'exemple de la fresque de John Dalton, illustrant le XIX[e] siècle, est symptomatique de cette envie de séduire la classe moyenne. La scène n'est pas datée par l'artiste, mais nous pouvons supposer qu'elle se situe vers 1830, période où Dalton est professeur à l'université de Manchester. Le scientifique est mis en scène dans un paysage campagnard, qualifié de « pastoral » et « inapproprié pour le XIX[e] siècle ». Cette représentation verdoyante ne semble en effet pas opportune, si l'on considère un commentaire fait par un voyageur venu de Rotterdam et découvrant la ville pour la première fois en 1801 :

« La ville est abominablement sale, le moteur à vapeur pestiféré, les usines de teinture, nocives et répugnantes, et l'eau du fleuve, aussi noire que l'encre ou encore que les eaux du Styx[19]».

[18] Ford Madox Brown, *Cheetham's Life Dream A.D. 1640,* huile sur toile marouflée, 146 x 318, 1885-6, Hôtel de ville de Manchester, Great Hall.

[19] «The town is abominably filthy, the Steam Engine is pestiferous, the Dyehouses noisesome and offensive, and the water of the river as black as ink or the Stygian lake.», cit in, BRIGGS Asa, *Victorian cities,* University of California, 1993, p. 89.

William Wyle, dans son tableau *Manchester from Kersal Moor {fig.8}* de 1857, représente au premier plan un paysage de campagne, le second plan est occupé par les cheminées des usines de coton alignées à perte de vue, crachant une épaisse fumée, réalité d'une vision de Manchester durant la période victorienne. John Dalton réalise son expérience non loin de son laboratoire de Manchester ; pourtant Ford Madox Brown contrairement à William Wyle, idéalise l'arrière-plan en transformant un paysage industriel en village aux toits en chaume. En effet, tout le centre de la ville n'était qu'un grand quartier ouvrier recouvert par la fumée noire des usines. Ford Madox Brown, dans le cycle des fresques de Manchester, cherche à mettre en place de nouveaux codes picturaux qui seraient propres à l'école de peinture murale anglaise afin de la légitimer et de produire une peinture d'histoire nouvelle qui défiera les siècles.

L'éducation et la pédagogie

Les fresques sont l'aboutissement d'un processus de réflexion sur le rôle de la peinture murale, leur création et mise en place entraîneront une émulation intellectuelle qui amènera Brown à se positionner par rapport aux autres mouvements artistiques et à théoriser sa pensée dans un texte intitulé *of mural painting*[20] publié en 1893. Ce texte donne l'occasion à Ford Madox Brown d'affirmer et de justifier ses choix concernant les fresques du Great Hall. Il fait preuve d'une volonté de transmettre, d'expliquer dans le but de définir les codes et procédés d'une nouvelle peinture murale anglaise. Par ce texte il exprime son ambition de se placer comme le chef de fils d'une école de peinture murale anglaise.

En outre afin de vulgariser son entreprise Ford Madox Brown rédigera un livret informatif intitulé : *Particulars relating to the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall*[21] pour les visiteurs de l'Hôtel de Ville. Aucun des ouvrages parus à ce jour ne nous apporte de réponse sur les destinataires de ce livret mais les recherches effectuées nous ont permis d'émettre l'hypothèse d'un guide de visite. Les commentaires y sont courts et concis – une page par fresque – ce qui rend ce livret de petit format léger et donc facile à manier pour le visiteur. Le public visé par Ford Madox Brown n'est pas celui des intellectuels ou des amateurs d'art : l'écriture, simple et imagée, donne une grande place à l'anecdote historique. L'artiste est conscient que son travail n'aura de valeur et de pérennité

---

[20] Ford Madox Brown, « Of Mural painting » *Art and Crafts essays, Art and Craft Exhibition Society,* 1893, p. 122-1224.

[21] BROWN Ford Madox, *Particulars relating the Manchester Town Hall and description of the Mural Paintings in the Great Hall,* ed. Henry Blacklock&co, Manchester, 1893.

que s'il répond aux attentes de son public, bien différent à Manchester de son habituel public intellectuel londonien ; c'est pourquoi il prend soin de le convaincre et de l'éduquer par la rédaction d'un livret qui éclaire de façon pédagogique les fresques du Great Hall. Ford Madox Brown publiera de nombreux d'articles tout au long de sa carrière artistique, cependant la rédaction d'un guide de visite est une entreprise singulière de sa part: il semblerait par ailleurs que la rédaction d'un tel guide pour une série de fresques par l'artiste en personne soit une exception, ce qui nous démontre l'intérêt porté par Brown à la compréhension de son travail par tous. Avec ce livret, il préconise l'éducation et le partage refusant que cette société, fondée sur la réussite matérielle, soit à l'origine d'une sclérose intellectuelle.

La mise en place de codes propres à une peinture murale nationale

Une peinture de genre historique

Le choix des sujets historiques permet à Ford Madox Brown de légitimer la peinture murale, il est à la recherche d'un nouveau statut et de nouveaux codes pour une peinture d'histoire qui serait à la fois générale et spécifique, créant ainsi une dialectique entre art populaire et grand art. Il est possible de penser que Brown produit une peinture hybride que l'on pourrait qualifier de peinture de genre historique, mélange d'histoire et de vie quotidienne, en lien avec sa sensibilité et les attentes du public.

Lorsqu'à Manchester les membres du comité lui imposèrent la réalisation de fresques historiques, l'artiste tourna son regard vers la peinture de genre tout en respectant son emploi comme peintre d'histoire. Ainsi quand Brown réalise *Work*[22] en 1852 pour le commanditaire de Leeds, Thomas Edward Plint, il y représente la vie quotidienne des ouvriers londoniens travaillant dans une rue, un sujet caractéristique d'une scène de genre. Le grand format de la peinture et la composition pyramidale lui donnent néanmoins l'ambition et l'ampleur d'une peinture d'histoire. Le cycle des fresques de Manchester résulte d'un équilibre précaire entre ces deux genres académiquement opposés qu'il fait cohabiter.

Au début du XIX[e] siècle, David Wilkie dans son tableau *Chelsea Pensioners Reading the Waterloo Dispatch*[23], introduit un modèle auquel Ford Madox Brown sera sensible. David Wilkie peint une multitude de scénettes anecdotiques gravitant autour de la scène centrale et

---

22 Ford Madone Brown, *Work,* huile sur toile, 137 x 197, 1852-65, Manchester City Galleries.

23 David Wilkie, *The Chelsea Pensioners Reading the Waterloo Dispatch,* huile sur toile, 158 x 97, 1822, Apsley House, The Wellington Museum.

illustrant l'annonce de la bataille de Waterloo. Les personnages secondaires se mêlent aux différents animaux dans une agitation totale afin de plaire et de distraire l'œil du spectateur. Les épisodes choisis, dans l'histoire de Manchester, n'offrent pas au premier abord une occasion pour l'artiste d'introduire des éléments de la farce ou du grotesque. Le fresque de *The Explusion of The Danes From Manchester {fig.9}* nous d'illustrer un propos plus général sur des touches humoristiques dans les fresques de l'hôtel de ville qu'il est possible d'étendre à tous le cycle. En effet le grotesque dans cette fresque est facilement perceptible dans le ridicule de la figure du jeune et valeureux Viking qui, dans l'agitation générale, trébuche sur un cochon. Comme dans les œuvres de David Wilikie, presque chaque fresque du cycle inclus des enfants ou des animaux qui semblent être les vecteurs principaux du comique, ce sont des personnages annexes sans lien particulier avec l'épisode historique. Sa façon de dépeindre dans des positions délicates et parfois grotesques les personnages historiques de la ville, désacralise la figure du héro. Les sujets monographiques sont révélateurs de la conception de la figure de l'anti-héros par Ford Madox Brown. Les personnages de Crabtree[24] et John Kay[25] ne sont pas montrés en triomphe exhibant avec fierté leurs grandes découvertes mais tous deux évoluant dans un intérieur modeste entourés de leurs proches. L'un est représenté comme un homme maladroit, faisant tomber ses instruments au sol, l'autre comme un lâche, fuyant enroulé dans une couverture afin de ne pas être confronté à la colère des ouvriers. L'artiste pointe leurs défauts et leurs imperfections, faisant d'eux des personnages simplement humains, se posant ainsi la question de la représentation de l'individu dans la peinture. Dans la mouvance de la pensée historique du siècle, Brown redonne au peuple toute sa place dans une histoire quotidienne, loin des héros sacralisés par les siècles précédents. Dans ce cadre, il ira presque jusqu'à l'ellipse du personnage du héros, donnant par là même

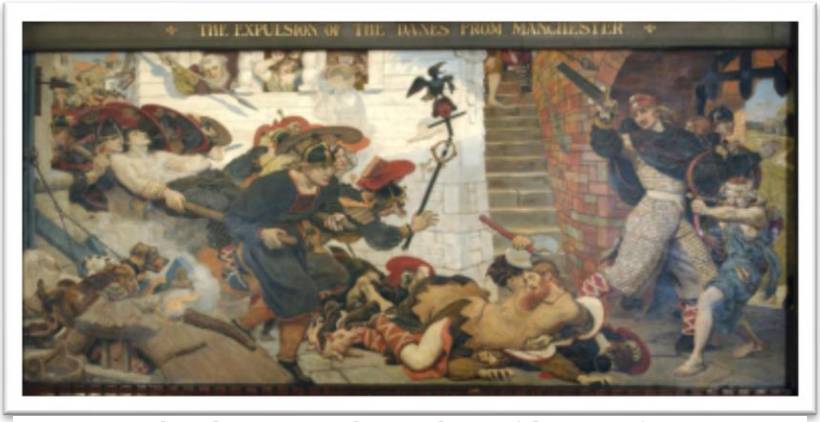

Figure 9. Ford Madox Brown, *The Expulsion Of the Danes from Manchester*, Gambier Parry, 146 x 318, 1879-80, Hôtel de Ville de Manchester.

[24] Ford Madox Brown, *Crabtree Watching The Transit Of Venus, A.D. 627,* Gambier Parry, 146 x 318, 1882-83, Hôtel de ville de Manchester, Great Hall.

[25] Ford Madox Brown, *John Kay, Inventor Of The Fly Shuttle, A.D. 1753,* huile sur toile marouflée, 146 x 318, 1882-83, Hôtel de ville de Manchester, Great Hall.

une place centrale à des personnages qui seraient traités de façon secondaire par la peinture d'histoire. Le grotesque se présente dans les fresques de l'Hôtel de Ville de Manchester par petites touches, c'est l'addition de détails répétés qui crée la situation comique. Les animaux et enfants incontrôlables, les visages aux expressions caricaturales et les personnages contorsionnés ; l'ensemble participe à créer une joyeuse agitation générale. Certaines fresques ont ainsi plusieurs niveaux de lecture et ne se livrent donc dans leur totalité qu'aux spectateurs attentifs aux détails.

Les peintres britanniques au XIX[e] siècle sont à la recherche de nouvelles sources : ils se tournent alors vers la littérature, le théâtre et les poètes nationaux. Le goût de Ford Madox Brown pour le « théâtre pictural[26]» lui vient sûrement de son admiration des peintures et gravures de William Hogarth, dont les scènes de genre empruntent souvent aux codes théâtraux. L'historien de l'art Nikolaus Pevsner affirme en 1955 qu'« Il ne peut y avoir aucun doute sur l'Englishness de Hogarth[27]», en effet Hogarth est le modèle par excellence de Brown car Hogarth a su créer une identité picturale bien distincte des artistes du continent - une peinture à la fois moralisante et divertissante. Ses œuvres font la satire des mœurs de la société britannique, ainsi de l'alcoolisme dans *Beer street*[28]. Dans la continuité de Hogarth l'œuvre de Brown tend alors à être un portrait exhaustif des différentes classes sociales et illustre les bouleversements sociaux de son temps. C'est en effet certainement pour ses valeurs morales et politiques que Brown préfère regarder vers Hogarth plutôt que vers les primitifs italiens, à la différence des académiciens qui eux, privilégient l'école classique italienne. A la fin de sa vie, en 1753, Hogarth théorise sa pensée sur l'art dans un traité qui réunit toutes ses idées, intitulé *The Analysis of Beauty*[29]. Il y affirme que la beauté réside dans la ligne serpentine et préconise la diversité des formes. La ligne serpentine ondulée, clairement marquée dans certaines fresques comme celle de *John Kay Inventor of The Fly Shuttle {fig.}* est perçue par Kenneth Bendiner[30]comme une référence au maniérisme. Il est cependant possible de penser que cette ligne ondulée, présente dans les fresques peintes par Brown, est

---

26 BIDING, HALLET, MESLAY, OGEE, *William Hogarth,* ed Louvre, 2006, Paris, p. 8.

27 Of the englishness of Hogarth there can be no doubt » *cit in,* PEVSNER Nikolaus, *The Englishness of English Art,* British Broadcasting Corporation, London, 1955, p. 26.

28 William Hogarth, *Beer street,* gravure, 33 x 38.75, 1751, The British Museum, Londres.

29 Cf. catalogue: BIDING, HALLET, MESLAY, OGEE, *William Hogarth,* Hazan 2007, p. 20.

30 BENDINER, Kenneth, *The art of Ford Madox Brown,* Pennsylvania State, University Press, 1998, p. 95.

davantage une référence à la peinture d'Hogarth qu'au maniérisme. De plus l'œuvre de Hogarth ouvre la voie vers une reconnaissance des genres mineurs, le portrait et la scène de genre se détachant du grand genre tel qu'il est conceptualisé sur le continent. Le retour à Hogarth est un retour au père fondateur de l'école de peinture anglaise, nationale par essence. Afin de produire une peinture au caractère britannique, Ford Madox Brown adoptera également une technique de peinture murale, le procédé de « Gambier Parry », créé au XIX^{e} siècle spécifiquement pour le climat anglais.

Dans sa quête de sources d'inspirations nationales, tant dans l'iconographie des fresques que dans leurs conceptions artistiques, Ford Madox Brown crée une peinture hybride par essence, mélange d'histoire et de quotidien. Il contribue à redéfinir la place du héros dans son tableau, témoignant d'une certaine conception de la position de l'homme dans l'univers et d'un goût prononcé pour la comédie humaine. Dans ses écrits il questionne les schémas traditionnels de la peinture d'Histoire et replace la peinture murale au centre des débats. De l'enchevêtrement et de la multiplicité des références résultent une œuvre qui résiste à toute classification. En outre, elle est porteuse d'un propos engagé et subversif qui se révèle à la lumière des convictions socialistes[31] de l'artiste.

Une réminiscence de ses années de formation

Ford Madox Brown conçut son œuvre dans un rapport de rivalité entre les différentes écoles. Ses années de formation internationale et atypique l'amèneront à fuir tout cloisonnement insulaire, convaincu que les techniques et les idées importées du continent seraient favorables au renouvellement de son art. Ford Madox Hueffer remarquait ainsi son ouverture à la nouveauté et à l'apport des nouvelles générations : « il n'était pas rare qu'il déclare que les œuvres d'un jeune peintre ou d'un poete avec qui il avait été en contact dernièrement, étaient égaux à ceux de Raphaël ou Milton[32]». Fluctuant entre attirance et rejet, son regard vers le continent évolua.

[31] « his intellect made him a Socialist of an extreme type » Ford Madox Hueffer, *Ford Madox Brown, A record of his Life and Work,* London, 1896, p. 253.

[32] « he would not infrequently declare that the works of any young painter or poet with whom he had lately been in contact were equal to those of Raphael or Milton.» *cit in,* Ford Madox Hueffer, *Ford Madox Brown,* A record of his Life and Work, London, 1896, p. 400.

Brown, né sur le continent à Calais en 1821, affirma : « Je ne comprends pas mes compatriotes, peut-être de trop nombreuses années de jeunesse sur le continent m'ont rendu inapte à les comprendre[33] ». Il soulignera du début à la fin de sa carrière, sa fierté d'avoir été nourri par des références diverses, aussi bien nationales que continentales. Après un long intermède, l'artiste qui a été formé à la peinture murale sur le continent entre 1835 et 1844, verra en 1877 avec la commande du cycle des fresques de l'Hôtel de ville, la possibilité de questionner les techniques et codes picturaux issus de son apprentissage. Ford Madox Brown fut formé dans sa jeunesse à aux côtés de Pieter Van Hanselaer à Gand, puis en 1838 à Anvers avec Gustav Wappers, il reçut une formation académique stricte et rigoureuse, basée sur la primauté de la peinture d'Histoire et du dessin. Les académies belges de peinture formaient des artistes capables de réaliser de grandes compositions, afin de pouvoir ensuite répondre à des commandes publiques partout en Europe. Dans la tradition du « Grand Tour » Brown approfondit sa formation en se rendent en France puis en Italie, où il rencontra les peintres Nazaréens qui furent à l'origine d'un nouveau souffle dans son œuvre. Suivant la voie ouverte par Peter Cornelius et F. Overbeck au début du siècle, Brown voulut faire de la peinture murale un étendard pour sa nation, convaincu qu'elle serait porteuse d'un renouveau pour la peinture d'Histoire britannique.

[33]« I do not understand my countrymen, perhaps too many years of early youth on the Continent have unfitted me to understand them. » *cit in,* Ford Madox Brown, « Historic Art », *Universal Review,* 1888, p. 44.

En 1843 de retour en Grande Bretagne, Ford Madox Brown, dans un rapport de rivalité et d'émulation avec les artistes du continent décida de se porter candidat à la réalisation des fresques du Westminster Hall. Selon l'historienne de l'art anglaise Willsdon[34], spécialiste de la peinture murale britannique, en réaction à la galerie des batailles du château de Versailles, réalisées entre 1833 et 1837 sous l'impulsion du roi Louis Philippe, le prince Albert ambitionnait de voir émerger une école de peinture murale anglaise au sein du palais de Westminster, il lança alors un concours, divisé en trois sessions de présentations de cartons et d'études préparatoires. Pour la première session en 1844, Brown proposa une œuvre au fort contenu historique et politique : une image des vainqueurs et des vaincus à la fin de la bataille d'Hasting en 1066, intitulée, *The body of Harold Brought before William the Conqueror {fig. 10}*. Ford Madox Brown se refusa à une approche allégorique du sujet, désirant montrer l'Histoire dans toute sa vérité et sa dureté. Outre le fait que Brown ne répondait pas aux sujets imposés, (allégories historiques, mythes ou vie des grands hommes britanniques), son œuvre n'était pas conforme à l'orthodoxie picturale, la composition était trop maniérée et les corps trop allongés, le carton fut refusé. Le jury lui préféra William Dyce, celui-ci ayant proposé des compositions plus inspirées de Raphaël. Toutefois, *The body of Harold Brought before William the Conqueror*, témoigne déjà de la capacité de Brown à créer de puissants groupes de personnages et affirme déjà sa tendance à reléguer les personnages principaux dans la masse des figurants, entraînant une compréhension plus délicate de la scène. Fort de cette première expérience d'une compétition pour un décor. Brown saura se servir, à Manchester, des leçons de la compétition du Westminster Hall pour répondre au mieux aux attentes du jury, sans pour autant sacrifier son identité picturale.

Figure 10. Ford Madox Brown, *The body of Harold Brought before William the Conqueror*, huile et encaustique sur toile, 105 x 123, 1844-61, Manchester City Galleries.

[34] WILLSDON Clare Annabella Paton, *Mural Painting in Britain 1840-1940: Image and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 125.

Dans les fresques de l'Hôtel de Ville, Ford Madox Brown met en place un schéma de pensée qui lui est personnel, en lien étroit avec ses écrits sur l'art, transposé dans une peinture hybride et anecdotique où les héros déchus se mêlent au grotesque bien loin des conventions académiques de la peinture d'Histoire. En outre, les fresques sont porteuses d'un propos « anglophile » codifié par l'artiste, qui puise ses sources dans la peinture, la littérature et le théâtre anglais, ancrant son discours dans un héritage national solide. Les fresques sont le résultat d'un tissu d'influences et de références, nourrit par les artistes du passé comme du présent. Elles ne témoignent pas d'un repli sur soi 'nationaliste' mais bien d'une pensée syncrétique. Elles relèvent de surcroît, d'un fragile équilibre entre l'attraction des écoles du continent et sa la volonté de produire une œuvre nationale. Ford Madox Brown puise dans les écoles étrangères qu'il connaît bien par sa formation sur le continent, les références dont il a besoin pour créer et renouveler une pratique de la peinture murale anglaise engluée par les échecs successifs de ses prédécesseurs.

Malgré les quinze années qui séparent la première fresque de la dernière, il y a une remarquable unité de style, c'est une œuvre singulière destinée à un lieu public mais qui reste cependant profondément intime. Dans les fresques de Manchester Brown a voulu être « le témoin [...] de la grandeur, de la richesse, de la pensée d'une époque que l'on croit toujours comme l'aboutissement du progrès[35] ». S'il ne fut pas à l'origine d'un réel mouvement, il a néanmoins eu cette ambition de se placer comme le chef de file de l'école de peinture murale anglaise, souhaitant par ses écrits aussi bien que par sa peinture, offrir un mode d'emploi pour les futures générations d'artistes muralistes. Ainsi, les fresques sont par excellence avant tout Browniennes. Un aboutissement des techniques et des procédés expérimentés par l'artiste au long de sa carrière, une combinaison de ses idées et de ses ambitions - son testament pictural.

[35] Cit in, *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris : 1870-1914,* Musée du Petit Palais, Paris, 1986, p. 28.